

## 三富朽葉論 上

勝野良一

### はじめに

一九一七年（大正六年）と云えば、二月、萩原朔太郎の『月に吠える』、七月、北村初雄の『吾歳と春』、十二月、日夏耿之介の『轉身の頌』の各話題の詩集の刊行、さらに朔太郎の激越なマニフェスト『三木露風一派の詩を追放せよ』（『文章世界』）が五月に、野口米次郎の問題提起『自由詩とは何ぞや』（『新潮』）が十月にそれぞれ発表された年として、また翌年の室生犀星の『愛の詩集』と『抒情小曲集』、千家元麿の『自分は見た』、変身した山村暮鳥の『風は草木にさゝやいた』などの詩集を準備した年として、日本近代詩の複雑多岐な相貌がさらに錯綜したコースを辿り、やがて昭和年代の諸潮流の誕生に連動していく展開を見せた記念すべき年であった。

その一九一七年七月初旬、『早稲田文学』の中村星湖は、千葉県犬吠岬の別荘で夏を過ごしている三富朽葉から給葉書による私信と、別便として散文詩『微笑に就ての反省』の原稿在中の封書を受け取るのである。朽葉が犬吠岬で避暑生活を送るのは彼の年中行事で、愛人のマ

ドモワゼル・ブランシユこと高木芝露子が前年の二月に彼の許を去って以来、母堂と二人の別荘暮しであったが、その年はその後朋友今井白楊が飲酒に損われた健康の恢復を期して朽葉を訪ね、遊泳、散策、文学談義、朽葉から白楊へのフランス語伝授など静謐と充盈の日々が過されていた。葉書には三か月前に長女を喪くした星湖への哀悼の言葉に添えて、三年ぶりの詩『微笑に就ての反省』の「早稲田文学」八月号への掲載依頼が述べられていたと云う。もとより八月八日付の『時事新報』文芸欄に次のような文章を書くことになるとは、神ならぬ身の星湖はその時知る由もない。

あゝ、あゝ！「微笑に就ての反省」を収めた「早稲田文学」八月号が刷り上がって、犬吠岬の君の別荘に届いたか届かぬ八月二日の午後、君は親友今井君を救ふために君が浜の怒濤に巻き込まれたといふ！おゝ！若き英雄よ、ヴェルハアレンの讚美者よ！おん身は勇ましくも逝けるものかな！僕は或る喜びを感じず。けれども僕が泣くのを許してくれ。

そして後日、朽葉実父三富道臣<sup>(一)</sup>は『父の回想』と題したエッセイの冒頭で、詩人誕生時の海との悲しい暗合を語るのである。

義臣は明治二十二年八月十四日長崎県苓岐郡武生水村に生れた。是より先、明治二十年七月、私は郷里長崎県苓岐石田郡（当時苓岐は二郡に分れてゐた）の郡長に任命せられ、同月東京から赴任した。東京生れの妻は此時始めて踏んだ郷里の地に、翌々年八月十四日、義臣を分娩した次第である。

思ひ起せば、当時私は四里余を隔てゝゐる勝本浦といふ処に避暑してゐた。急使が妻安産の報を齎して来た時は、丁度海中にあつて水浴をしてゐたが、匆惶として馬に飛び乗り、帰宅したのである。之を今回の出来事に照して見ると、そこに何か因縁があるやうにも思はれる。

一九一七年という日本近代詩の転換期に突発した二人の青年詩人の悲運は、今も犬吠岬に立つ三富道臣の志になる『涙痕之碑』の哀切の文字とともに折にふれて回想され、就中三富朽葉の無残に中絶された豊かな文才が深く哀惜され続けている。彼の死によつて日本近代詩が被つた損失は少なからぬものと思惟されるからである。三富朽葉の才能は、おそらく蒲原有明、三木露風と吉田一穂を結ぶ線上で大きく開花するはずであつた。

本稿は、当時としては稀に見る深さでヨーロッパの象徴主義文学を摂取し、そこに自己の感性を託して創作活動を展開したこの夭折詩人の詩作品をほゞ年代順に考察することに充てられる。

なお使用するテキストは『三富朽葉全集』（牧神社 一九七八年）と『自然と印象（復刻）』（昭和女子大学光葉会 一九五八年）であり、随時『現代詩人全集第六巻』（新潮社 一九二九年）と『現代日本詩人全集5』（創元社 一九五四年）を参照する。かつて筆者の愛蔵していた増田篤夫編『三富朽葉詩集』（第一書房 一九二六年）は伊勢湾台風に際し高潮の運び去るところとなり、その後入手し得ないものである。私事ではあるが、詩人と同じ運命に遭つたことになり、感慨なきを得ない。しかし今回富山在住の俳人黒田晚穂氏の御好意により閲読できたのは大きな喜びであつた。同氏に深く感謝するものである。また『涙痕之碑』の視察に御配慮下さつた銚子市産業部商工観光課の宮内満里子氏に心からのお礼を申し上げたい。

## 註

(一) 朽葉氏は遭難の八月二日午後、犬吠岬にあつた三富家の別荘に泊りに来ていた早大同学同齡の友、今井白楊氏と二人で泳げない友人の三上於菟吉が三日前に帰京したのを幸いに遊泳に出たのである。朽葉氏は女海育ち、白楊氏も鹿児島生まれ共に水泳は達者すぎる位だったが、好事魔多し両人は遭らぬ姿となつてしまったのである。（長谷川仁「文芸家協会ニュース」二一四号）

(二) 茲に一言加へて置きたいのは、彼が伯父三富浄の養子となつた仔細である。元

来、浄は私の実兄であつて、他に兄弟がない。然るに分家した私に子があつて、浄には一人の子もないところから、祖父祖母は本家に嗣なくしては血統滅絶の憂がある。分家は一代で潰すも已むを得ないが、是非彼義臣をして本家の嗣たらしめたいと哀請して止まないで、私にしても彼は三十二歳にしてやうやく得た一人子であつたが、明治二十九年四月、彼が八歳の時、廢嫡して本家三富浄の養子としたのである。然るに、義父三富浄は大正元年の末から病に罹り、福岡病院に入院することになった。私は直ちに彼を遣つて、枕頭に侍せしめ、自らも大正二年一月一日出発、浄を見舞うたが、全治は寛束ないとしても急に危篤を告げるやうなことはなからうとの医師の言に依つて、私は三四日後一先づ同病院を引上げることとし、彼にも一旦帰休を命じた。不幸にも、浄は同月十四日俄然危篤に陥り、終に同日死亡した。訃電に接するや、彼と母とは同地に急行し、遺骨を護つて郷里実家に赴き、義臣を喪主として、葬送万端の儀を果した。続いて、彼は家督を相続したのである。故に、私は東京市牛込区津久戸町三十一番地平民戸主であつて、彼は長崎県杵岐郡渡良村渡良浦千百六十二番地士族戸主といふことになつてゐたのである。

(三富道臣 『父の回想』)

ここには地方旧家の跡目相続の典型的な相が見られる。

## 一、補遺詩集

三富朽葉の名を口にする時、誰しもその名に影のように寄り添う一人の人物の存在に思ひを到すであらう。増田篤夫である。一九〇七年(明治四十年)初めのある午後、「新聞雑誌の投書家で、孤独と神経とに喘ぐ病身な少年詩人」の十七歳の増田篤夫は、東京神田のとある席で催された文学少年たちの会合で色白で華奢な美少年を見かけるのである。三富朽葉との最初の出会いであつた。この折の印象は終生彼の脳裡から去ることはなかったが、この出会いがみずからの生涯を決定

する事件となることを予感していたかどうか。やがてもう一人の少年、「純血と天才との儚い影であつた」白石武志が加わり、それはその年の秋一号のみで終刊する機関誌「深夜」の発行へと発展する短くも緊迫した友情の始まりであつた。彼らの交友の歴史の詳細は全集第二巻の書簡に譲るとして、三富朽葉の没後、増田篤夫はその卓越した文学的才能のほとんどすべてを、青春の日の友の遺稿の整理編纂及び作品と人物への頌に捧げ尽すのである。増田篤夫がいかに鋭利な審美眼と豊かな感性の持ち主であつたかは、第一書房版『三富朽葉詩集』の適切な編集ふりと彼の筆になるいくつかの三富朽葉論に明らかであろう。私たちは春山行夫や阪本越郎の、戦後は窪田般弥の好論考をもっているが、やはり増田篤夫の文章にまず指を屈せねばなるまい。なお周知のように吉田一穂は第二詩集『故園の書』を増田篤夫に献じているが、このことは増田篤夫の名誉であると同時に吉田一穂の名誉でもあるだろう。

極言すれば増田篤夫なくして三富朽葉はあり得なかつたのである。朽葉生前は詩人としての生成に深く関与し、朽葉没後は前述のように詩業の飽くことない流布活動者であつたという二重の意味において、三富朽葉の読者は、したがって増田篤夫に負っている測り知れない恩恵を忘れてはならないだろう。生来の病弱の身を抱えてやがて郷里の神戸に逼塞しその地で人知れず生涯を閉じたと云われる増田篤夫に、私たちは尽心の感謝と敬意を捧げるものである。

三富朽葉が短歌から詩へと表現形式を移していったのは一九〇六年（明治三十八年）十七歳の頃からで、爾後二年間「文庫」を中心に旺盛な投稿活動を見せるのであるが、牧神社版全集第一巻の『補遺詩集』及び新潮社版現代詩人全集第六巻の『文庫投稿時代』（ただし後者では、「ハガキ文学」及び「詩人」に投稿した『椰子の実』『夜気』『危機』の三篇は入っていない）に該当するこの部分は第一書房版詩集からは、編者増田篤夫によって除かれており、当然ながらそれに拠った創元社版全集にも見当たらない。ここで注目されるのは、増田篤夫が『第一詩集』の編者註として、「なほ外にも詩人のノオト・ブックに年代を共にする十数篇の詩作が発見されたが、執筆の当時既に作者の冷遇を受けたものと認むべき節が多いので、いづれも本全集には取り除くこととした」（傍点は引用者）との文章である。『補遺詩集』と増田篤夫の云う「十数篇の詩作」とが別箇の存在であることは、数量上の差異（『補遺詩集』は全三十七篇）や制作年代（『第一詩集』の大部分は一九〇九年（明治四十二年）から翌一九一〇年にかけて制作されており、一方『補遺詩集』は一九〇五年から一九〇八年にかけて発表されている）にかんがみ確実であり、ここから私たちは増田篤夫が事実上の全集たる『三富朽葉詩集』を編むに際して『補遺詩集』を全く考慮に入れていなかったという事実に行き当る。これは彼が「作者の冷遇」した作品とともに、作者の一定の愛着を得ていた初期作品をもその全集から排除したことを意味するだろう。なぜなら『補遺詩集』は投稿詩であり、「執筆の当時既に作者の冷遇を受けた」作品が投稿されるなどは作

者心理から見ておよそ考えられないからである。そしてこのことも『補遺詩集』と「十数篇の詩作」との異他性の証左と云えよう。要するに増田篤夫は『補遺詩集』を三富朽葉作品とは見ていなかったのだ。全くの想像であるが、あたかもヨゼフ・ヨアヒムが師シューマンの名誉のためにシューマン全集からヴァイオリン協奏曲を除外するようクララやブラームスに提言したのと同じ配慮が増田篤夫のなかで働いたのではなかったか。

あるいは案外これが真相かもしれないのだ。増田篤夫が『三富朽葉詩集』の編者解説を七年後、「新詩論」に再録するに際して草した附記に次のような条が見られる。

近年新潮社の現代詩人全集の一冊に三富朽葉詩集なるものが編入されてゐるけれども、今までにわたくしが凡べての責任を負ひ得るものは第一書房大正十五年初版三富朽葉詩集一巻の外に無い。又この三富朽葉詩集が唯一の定本であり、詩作・論作・翻訳・書簡等を収容するところの故人の全集である。

ここには朽葉の作品を収めた新潮社版『現代詩人全集第六巻』に対する強い不満が読み取れるが、その理由としては、前述のようにこれが『補遺詩集』に相当する部分を『文庫投稿時代』として録していること以外に考えにくいからである。

それでは『補遺詩集』とはそもそもどのような作品なのか、慧眼の

人増田篤夫の排除を被った『補遺詩集』は、『第一詩集』以後の三富朽葉の仕事に有機的な接点をもたないものなのかどうか、本章ではこうした問題についての考究を試みたいと思う。

三富朽葉が、人見東明、加藤介春、福田夕咲、今井白楊らと「自由詩社」を結成し、パンフレット状の機関誌「自然と印象」を刊行するのは一九〇九年であり、したがって『補遺詩集』時代は、「自由詩社」の母胎と云うべき「早稲田詩社」の時代と重なるわけである。相馬御風、人見東明、野口雨情、加藤介春、三木露風（ここに露風の名を見るのは「早稲田詩社」の性格と彼の作風とを考え合わせる時、奇異の感を免れない。じじつ露風は翌年「三田文学」に去り、福田夕咲と入れ換わるのである）を同人として発足した「早稲田詩社」誕生の経緯については人見東明が、『明治詩壇の一角』の第二章冒頭で臨場感ある筆致で語っている。

四月の或る日、勤め帰りの相馬御風が立ち寄って、島村抱月から「友人がバラ／＼に詩を作っているのも個性を出すためにはよかるうが、気心の知り合った者同志で詩社を作り、意見を交換しながらお互に切磋琢磨して行つたならば詩作効果が上るのではないか、人見君などと相談してみたまえ、もし詩社が出来たら舞台として早稲田文学の一部を借してもよい。」と云って下すつたと伝えてくれた。詩作には熱心であつたが、かけ出しの私共に「早稲田文学」の一隅

を割愛してもよいとまで云って下さる先生の理解と好意には感激せずにはいられなかつた。そして二人で、西欧詩人の結社やムーヴメントなどを語り合つて詩壇に新機軸を出さねばならぬ。従来、開拓されていなかった詩境の開発、詩語の発見、たとえば明るく楽しいものの中に美があるように、暗く冷いものの中にも美があり、詩がある筈だ。その美はまだ発見されていない。古語や雅語も美しい、が我々が日常使用している生きた言葉の中にも美があり、詩がある筈だ。それらを発見して詩語や詩境を豊かにしたい。それが新しく世に出る青年の義務であるとも考えた。そして島村抱月が昨年（明治三十九年）六月の「文章世界」に発表された言文一致詩論を実現しようではないか、などと話し合つた。

(五)

彼らの考えていた（美）の定義については今は措くとしても、意外と耽美的な発想が根底をなしているのにいささか驚かされるが、これは泣菫、有明らの世界に反発しながらも、その魔力を知悉していた彼らの心情が図らずも露呈したものではなからうか。彼らが「文庫」誌上で大上段に構えた『有明集合評』を試みたのはその頃で、半世紀後東明は「今考えると如何にも狭量で管見で未熟で、汗顔の至り」と述懐している。

それはともかく、ここにある島村抱月の言文一致詩論とは、彼が外遊から帰朝した翌年に「文章世界」に発表した「言文一致と将来の詩（一夕文話）」を指すが、この提言はその後の川路柳江、服部嘉香、相

馬御風、折竹蓼峰、岩野泡鳴らの論客が活発に展開する口語自由詩論の端緒となったものである。なお抱月は二年後読売新聞に『口語詩問題』と題する小文を発表し、みずからが火付け役となった口語自由詩のその後の無秩序・無政府状態をたしなめるに到る。

いずれにせよ「早稲田文学」の基調をなしていたものは、当時流行の自然主義文学運動の潮流であったが、それはゾラやモーパッサンなどのヨーロッパ自然主義文学を日本的風土のなかにデフォルメさせたものであった。人見東明のこの文章も当然自然主義文学運動の詩の分野での実践を念頭に置いたもので、しかも「暗く冷いものの中にも美があり」との条りからは、たとえばボードレール流の戦慄の美学をも日本流自然主義の粹越しに眺めていた姿が浮かび上がってくる。

もちろん問題は実作である。人見東明の『薬瓶』と加藤介春の『汗』に「早稲田詩社」の謂う自然主義詩を眺めてみよう。

澱める色は狼なる女の血しほ  
黒ずめる、それにも似たり水薬。

見よ薬瓶の片はらに夕日は映ゆれ  
赤らかに、透きても見ゆる水のいろ。

水は泡吹くなにごとか眩やくさまに  
快びれる心の象くろずめる。

つと手にとれば生温るき瓶には音す  
體泥の溝にをどめる、——悩ましき。

「呑みなば毒は消ゆるべし」しか云へ迷ふ  
「悉く消ゆとは云へぬ」——快びれる。

こは身内を小止みなく脈うち循る  
餓れたる毒のゆらぎと血のなげき。

(以下二聯略) —— 薬瓶

病人の肌に似たる  
大空の香ひに圧せらるる如

日はくれて、野の沈黙を打ちやぶる  
強風も吹きおとろへて、閑寂と  
虫のごと野の隅々にかくれたる  
土塊も荒める胸をかきなでて

ひと群の魚の光をあつめたる  
海ぞこはひき筆られて音もなく  
流れたる黒き潮のただよふ如

大いなる光のあとの寂寥や、  
蹠跟と爺こそきたれ。

後年、日本女子高等学院(現昭和女子大学)を起こし、教育者、学校経営者として才腕を振う一方、『口語詩の発達』、『口語詩の成立とその過程』を『学苑』に連載するなど、口語自由詩運動に直接関わった者としての貴重な証言を遺した人見東明は、本来温健な抒情詩人であり、この時期時代風潮に煽られるように乱作した作品群は、『狂女』『産室』『憔悴』『悪夢』『血のいろ』などの表題からも察せられるように、ことさら異常な病的官能的世界を歌ったもので、自己の本質からは離れた場で悪戦苦闘している趣きの凡作であった。ここに掲げた『薬瓶』も七五調を主体とした文語詩で、しかも有明ばりの古語、廃語を用いるなど言文一致からはほど遠い作物であることが知られる。東明自身も、「筆をとって書き始めて見ても、自然に流れ出る言葉や文体は従来の語法や既成の文体を出でなかった」と告白している。しかし後に詩集『夜の舞踏』に収めた『休憩室にて』『林間のはてより』『長唄の家』『無花果の果』などにおいては、口語を主調とした清楚な抒情を見せるようになる。たとえば『無花果の果』では、「光をさへぎる葉の蔭は木をつたひ／悲しみはその蔭にひそんでゐる。／くろい光りと明るい闇とが頻りに寄り／しのび泣きする今」といった具合に光と蔭とのコントラストが節度よく詠み込まれており、また「くろい光りと明るい闇」のような語法には、『三富朽葉の『第一詩集』を想わせるイメージの展開がある。

一方加藤介春の『汗』も五七調を基調にした文語詩であるが、一読、この詩人のすぐれた言語感覚を納得させる官能世界の無理のない表出が分かるだろう。この時期の介春は『光は消えぬ』『不安』『黴の花』『病人』『売薬』などこれまた表題からそれと知られる類廃趣味の横溢した詩に専念するのであるが、彼の近代的神経には、萩原朔太郎の神経病的詩空間と一脈通じるものがあり、後に朔太郎は介春の詩集『眼と眼』に序文を寄せるのである。

東明や介春が口語詩を書くのは「自由詩社」結成の頃からで、この事情は他の同人たちの場合もほぼ同様であった。「早稲田詩社」同人たちは言文一致の口語詩を念頭に置きながらも依然として文語体に表現手段を求め、前記の東明の言葉にあるように、その矛盾のなかで苦悩していた。もちろん伝統的になじんできて血肉化した文語体から口語体に移るのは並々ならぬ決心を要することであり、さらに文語詩の背景にある七五調五七調の呪縛を脱するのは容易なことではなかったはずである。このことは日本近代詩の歴史が如実に物語るところで、むしろ日本近代詩の歴史自体が表現形式をめぐる苦闘の歴史であるとする云い得るだろう。蒲原有明や萩原朔太郎、あるいはマチネ・ポエティック同人たちの血の滲むような足跡を見れば明らかである。

三富朽葉の『補遺詩集』の大部分が書かれたのは、こうした状況下においてであった。『補遺詩集』全三十七篇すべてが七五調五七調を基調にした文語詩であるとともに、当然ながら時代風潮を反映した(あ

まりにも反映し過ぎたと云うべきか）作品が主流を占めている。『灰』『ほら穴のごと』『悪血』『病児』などはその最たるものであらう。試みに『病児』全文を掲げてみよう。

病めり喉もと毒ぐみて、毛蟲の脉の  
ひがざまに脉うつごとくひよめけれ。

病めり病児の血さぐりのその度毎に  
喉元の腫物たかく蛇うちて。

病めり気管も食道もくろ血をえづく  
たまゆらに病児に来る死のおそれ。

病児はまたも高らかに何をか叫ぶ  
喉元に死苦の肉を疼かせて。

叫べり口の爛るると目眩く間に  
両腕を物狂ほしく打振りて。

指に掴まむ何をがな求むることし、  
病床を蹴り出でつつむせび泣く。

さぐれり喉にはれ物の痙攣けらるる  
うらうへに病ひほそるる聲ぶるひ。

——病児——

前出の東明の『葉瓶』や介春の『汗』も顔負けのグロテスクな作品であり、極度におぞましい嫌悪感を催させる語彙を頻出させるあたり作者自身が病的な異常性に自虐的な喜悅を見い出しているかのようである。この時代、介春に『病める日』『病人』、東明に『産室』『葉餌』、岩野泡鳴に『病室』、さらには蒲原有明にも『病床』と題する作品がある事実を考えると、病人の生理や心理に取材した詩が流行していたのであらうか。おそらく彼らは主観的にはそこに現実社会の悲惨を描こうとしたのであらうが、実際はその異常世界に一種の頹廃美を感受し、それに淫していたのではなかったか。『病児』ほど露骨ではないにしても、たとえば『悪血』は、「壁も襖も青黴の／毒の花ふくごとくにもラムプの熱を／吸へるなる。」と始まり、中間部で「煮えかへるなる身の熱／朱肉の闇にらんらんと奇しきひとみ、／おそろしく。」と続くのである。しかし現実社会の悲惨は、異常なものなかなよりはむしろ正常なものなかにこそ存在するであらうし、大仰な語彙による異常性の誇示は読者に不快感乃至は作り事のもつ滑稽感をもたらし、作者が深刻ぶれば深刻ぶるほど現実からの遊離が際立つだけであらう。まして「暗く冷いものの中」の美、真の頹廃美など到底望むべくもないであらう。しかしながらこれが二十世紀初頭の日本の自然主義文学運



動の詩の分野における実態であったことは銘記しておくべき事実である。

しかし『補遺詩集』全体を鳥瞰してみると、問題はさほど単純なものではなく、かなり幅濫した様相が見えてくるだろう。十六歳の作品『椰子の妻』と『後の夢』は措くとして（七五調譚詩『後の夢』の末尾には詩人の才能を予感させるある戦慄が仕掛けられているのだが）、『飴笛』『磯波』『路』『古家』『冬ごもり』『午後』などはロマンティックな情緒を湛えた作品で、朽葉生来の上品な感性を漂わせている。就中『古家』や『午後』は三木露風の世界を彷彿させる仄白い魅力を生み出した佳品である。しかしここでは一九〇七年一月の「文庫」に発表された『おそれ』に注目したい。

更け行くや

風は異様の響して

乾の街を馳せ去りぬ。

しんしんと

心はみいる時の音。

歩々に近づく怪の様に、

まとふ聞

墓なす寂を透かし見ぬ。

三富朽葉論 上

こはまざまざと死の大路。

物陰に

よよと歎歎りぬ。怨念は  
呪咀羽たゆく流れ交ひ、

一刹那

めひらく我に朝日射し、  
忙しきわめき、躍る風。

夢か、否

見ぬ。そびやげる街中に

地獄の畏怖我は見ぬ。

——おそれ——

ここに後年の象徴詩人の面影を見るのは強引に過ぎるとしても、少くともその萌芽の如きものは認められるのではなからうか。「早稲田文学」一派の自然主義の影響を受けてはいるものの、この時点の朽葉には露悪趣味を免れる抑制が利いていて、それが却って作品にレアリティをもたせる要因として働いている。一聯三行、初句に五音を置き、二行目三行目を七五調で統一するという配慮には、『第二詩集 営み』に一貫して見られる形式美に通じる朽葉の節度ある態度がうかがわれよ

三四

う。

ここには「風」「時の音」「闇」「怨念」などの事象及至は思惟のオブジェ化によって「おそれ」なる存在、いわば捉えがたい抽象世界を捉え、さらにその擬人化を通じて一つのテーマの具体的な定着をはかる詩人のひたむきな意志が見られ、全篇に緊張感の行き渡った成功作と云えよう。四聯目の「呪咀羽たゆく」の語法には『第一詩集』を予告する要素が認められるだろうし、五聯目のめくるめくような転換も鮮かである。

『補遺詩集』を制作順に眺めていくと、顕著な傾向をもった三つの時期、すなわち『椰子の実』から『午後』までのロマンティックな抒情詩の初期、『老』から『老病』までの自然主義詩の中期、『寄るところなき寂しさに』から『朽葉』に到るメランコリックな心情を詠じた後期とにぼゞ分けられることに気付く。ただし初期に属する『友』『おそれ』(『文庫』十月発表の作、註(六)参照)『汗』『疲労』には中期の傾向もあり、詩人の試行錯誤する姿を伝えている。『補遺詩集』時代の三富朽葉は、このように自己の本性と時代風潮とのぼゞまで揺れ動きながら、あり得べき詩のありようを求めていたのであった。『補遺詩集』末尾のソネット『朽葉』は、病める青春の哀傷を絶え入るばかりのかけさの裡に歌い上げた身に泌むようなエレジーである。

病みぬる息は夕霧の

さびしき胸を流れゆく、

ただ絶間なくこの胸に  
さぐれるもののある如く。

寄るところなく疲れにし  
幽かの息も倦み果てぬ、  
薄き霧をし凝視むれば  
そのするどさに泣かるなれ。

瘵えゆく総身、手も足も、  
痺るるひまものものねす、  
めざめしごとき静けさに。

綿にも似たる息づかひ、  
霧の流れに沈み入る  
朽葉のごとき静けさに。

—— 朽葉 ——

一九〇八年(明治四十一年)五月『文庫』に発表、『文庫』への最後の投稿詩となった作品であり、この時詩人十九歳、「自由詩社」を結成し、口語象徴詩に自己のメティエを見出し出す一年前のことであった。

『補遺詩集』とはこのように文語定型詩という統一した形態のもと

に雑多な要素を詰め込んだアンソロジーで、少年詩人の息苦しい模索の記録とも云うべき性格のものであるが、『第一詩集』以後の三富朽葉の仕事との関連については、萌芽らしきものは認められるにしても、基本的には両者の間には深い断層があると云わねばならない。三富朽葉がみずからの詩を書くためには、詩語としての口語の発見を俟たねばならなかった。

## 註

- (一) 増田篤夫 『三富朽葉の生ひ立ち』  
(二) 同右

なお西条八十の回想によれば、白石武志は早稲田中学での八十の同級生、八十を朽葉に引き合わせたのが武志であった。八十の簡単なコメントには、『当時(中学時代)すでに『文庫』に詩を載せていた天才少年詩人、盤城の人で、中学卒業間際に死んだ』とある。しかし彼に關してもやはり増田篤夫の回想を聴きたいと思う。

一見して風変わりな少年は白石であった。心臓に致命的な弱みのあるらしい、蒼白い、發育不全の、小さな体軀は、鈎裂きや汚染には事欠かぬ質素な着物の中で、突つばるやうに拘攣してゐた。その頃彼を見たことのある人は、必ず彼の異様にギョットな歩きつきを記憶してゐるにちがいない。手足を引きつらせ、どちらかの肩を烈しく突き上げて、いつも彼は急しく鋭く歩いた。そのまんまるな顔に、黒いつぶらな眼が驚かされたやうに見開いてゐた。彼が健やかで幸福な少年であつたらぬかし愛くるしからうとも思はれた頬と唇とは、互ひに酷しい痙攣で争つてゐた。この唇とこの眼とは彼の感情を表す鋭敏な晴雨計であつた。彼は不可思議な本能によつて事物の極めて微かな不純をさへも感得した。そして、そ

の眼は包蔵無い嫌惡の色に燃え、その唇はねぢ曲つた。まことに、この忌憚のないう表情に接しては、遙かに年長の人人も一時内心の平静を失ひ、俄かにわが身を醜いものに感じて、異様な苦痛を覚えたことであらう。無論、これは白石の罪ではないのである。彼は決して、老成した觀察や思慮を費すのではなく、ただ、彼の感じ易い胸が事毎に驚き、怖れ、惑亂し、戦慄するのである。謂はば、現実の印象が全靈魂を覆すのである。その証拠には、彼が目撃した(或ひは目撃したと感じた)卑陋醜惡の光景が、その夜必ず惡夢に現れ、荒誕兇惡の幻影となつて彼を脅した。

ああ、この病的なほど人に慣れ難い少年は、同時に実に優しい感情の持ち主であつた。人を傷けまいとするその細心、友人に心を開いて語る時の眼つきの柔しさ、何とも言へない、温かい、醇朴な感じ！彼と僅かでも親しんだことのある人人の胸裏には恐らく今もなほ、彼に親しまれてゐると感じた瞬間の幸福や、どうかして彼を満足させようと努めた氣遣ひなどの、消しがたい思出があるにちがひない。(わたしはこの事を、当時われ等少年連の先輩であつた二三の氏に、微笑を以て質したくさへも思ふ……)

彼の故郷は常陸であつたと記憶する。代代富有な郷土であつた。父君は鷹揚な、義に厚い人物であつたが、惡政治家連のつけ入るところとなり、わづかの間にその由緒ある家は傾き初めた。武志が牧歌に充ちた小学校生活を了る頃、白石家は家運を挽回すべく一家を挙げて出京した。けれども、この善良な人人の上に一度結ばれた暗雲はいつ解けようともしなかつた。幾夜わたしは武志が語る故郷の思出に明したであらう。彼の声は体格に似げなく深く徹る声で、重い銀鈴をでも振るやうであつた。そして、彼の言葉は詩であつた。わたしは彼の如くに感動的な物語り手を知らない。古里の村、維木林、小川、小学校のこと、彼がその小学校の名譽であつたこと、天長節の式日のこと、褒状授与のこと、はては離室に漢書を読む白髯の父のこと、やさしい母のこと、幼い武志の目の前で物に踞いて倒れた祖母のこと、その恐ろしかった葬式のこと、彼は之等を実に素朴な、不思議に無駄のない言葉で、世にも懐しげに語りつづけた。われとわが物語りに酔ふのであらう、彼の眼は重い現在を賣いて、遠く自由に、緑爽かな小学校時代を追ふかに見えた。物語を聞くのは大抵彼の書齋であつたが、この書齋に就いては、

朽葉が巧みに回想してゐる。――

ああ、白石の、実に居心地のいい、汚ない室。インキのこぼれた、量のへこんだ、汚ない本だらけの室。彼の鮮かに白い、穢れた顔！

ランプの緑  
 種種の恐怖。  
 『三富朽葉の生ひ立ち』

脆弱な肉体と鋭敏繊細な精神を共通項にしていたこの三人の天才少年の稀有の友情の季節は一幅の物語絵として永く記憶されるべきであろう。

(三) 西条八十によれば、「四人（八十、朽葉、篤夫、武志）で『深夜』と、いうささやかなプラケットを刊行したこともあった」とある。

(四) 三富朽葉の短歌は牧神社版全集によって初めて全貌を明らかにした。全五十八首、若干のむらはあるものの、総じて完成度の高いものであることは、たとえば立原道造のそれと比べれば一目瞭然であろう。

全集第一巻の初出一覧によれば、一九〇四年（明治三十七年）十一月、「ハガキ文学」に投稿、佐佐木信綱の選により「蝶二つおぼろに消えてゆめの如低唱ゆらくれんぎょうの窓」の一首が掲載された。朽葉十五歳、暁星中学三年であった。翌年七月には「文庫」に十六首入選、選者は尾上柴舟、「ともすれば呪はむ人の多き世になどき君の一人立ちます」「もの古りし影をみだせる穂すずきに去年思出の人もなき野や」の恋歌の秀作が見られる。とくに「文庫」三十巻六号（一九〇六年一月）の「二十年の夢をのそくにあをみたり永住の世と淵はたたふる」は深い詠歌を湛え、十七歳という作者の年齢を忘れさせる。

吉田一穂がそうであるように、三富朽葉もこうして短歌から創作活動を始めている。一穂が後年短歌的抒情否定への激しい執念を示すのは周知のとおりであるが、第一詩集『海の聖母』には「惜春譜」「旅愁」など短歌的感性に基づく作品が少なからず認められるし、さらには一穂の全詩業の裡に、短歌的抒情の匂いを感じ受けるのは、さして難事ではないはずである。後章で検討することであるが、『第一詩集』以後の三富朽葉は、日本的抒情とは離れた場で作詩活動を行なった稀有な抒情詩人であった。他に索めれば富永太郎あたりであろうか。それだけに朽葉がレベルの高い短歌でもって文学的出発をしている事実は注目し値する。機会を俟

つてその考察を試みたいと思う。

(四) 『明治詩壇の一角』は、一九五八年、復刻版『自然と印象』刊行に際してその序文として執筆されたもので、「早稲田詩社」から「自由詩社」への推移を中心に、口語自由詩をめぐる当時の文壇の有様を詳細に伝えた貴重な文章である。なお東明没後、全集第五巻に収められた。

(六) 同年十月、「文庫」三十五巻三号に同名の作品を発表しているが、この方は病児と彼を看護する母親とを題材にした二行八聯の重苦しい作品で、「早稲田詩社」の影響が次第に濃くなっていく頃のものである。

## 二、第一詩集

「早稲田詩社」の不幸は自前の機関誌をもたないところにあつた。したがって同人たちは「早稲田文学」「文章世界」「文庫」などに投稿の形で発表の場を求めねばならず、このことが「早稲田詩社」が一年そこそこで解散する要因の一つになったことは否めない事実であろう。その間の事情を人見東明は「明治詩壇の一角」で次のように回顧している。

そのうち野口雨情が就職の關係で北海道に去って一時消息がたえ、相馬御風自身の関心が詩よりも漸次評論や翻訳の方に深まりつつあったので、詩社全体の結社意識は真昼から夕暮に近づきつつあった。或る時、目白の胸つき坂で相馬と出会ったので、「もう、やめようか」「うんやめてもいいね」と云うような事で一時情熱をかたむけた結社も消えて了った。それがいつであつたかははっきり覚えていない。燃えるに早い青年の意気は消えるのも又早い。そしていささかの未

練も残さなかった。

このようにまことにあつさりしたものであつたが、要は自前の機関誌をもち、ようやく射程内に収めつゝあつた言文一致の口語詩を気兼ねなく発表したいとの思いがあつたのであろう。投稿という行為には必然的に選者への配慮が働き、従来の手慣れた文語詩ならばともかく、手を染めたばかりの口語詩の投稿となると、少なからぬためらいを覚えたであらうからである。

かくて一九〇九年（明治四十二年）五月、人見東明を主宰者、福田夕咲を編集兼発行人として、「早稲田詩社」同人及びその周辺にいた加藤介春、野口雨情、今井白楊、三富朽葉（後に福士幸次郎、山村暮鳥、佐藤楚白、斎藤青羽の諸家に加わる）によって「自由詩社」が結成され、純粹に詩のみの掲載を目的とする待望の機関誌「自然と印象」発行の運びとなる。「自由詩社」のアドレスは東京市牛込区築土前町三十一番地、すなわち三富朽葉の自宅であつた。

その朽葉であるが、前年の一九〇八年七月、早稲田大学予科を修了、九月、同学本科英文科に進学、晩星仕込みのフランス語を駆使してしきりに十九世紀フランスの詩文を耽読し、この頃マラルメの散文詩『秋の悲歎』の翻訳を試みている。これは朽葉の爾後の精選されたすぐれた訳業の嚆矢をなすという意義をもつにとどまらず、これが象徴派の宗匠マラルメのしかも散文詩であつたという事実は、きわめて示唆に

富むと云わねばならない。これに關しては後章で考察するとして、牧神社版全集研究篇に付された年譜（第一書房版『三富朽葉詩集』の増田篤夫編『朽葉年表』をベースにして杉本邦子が作成）に接して私たちが目をそばだたせるのは、「自由詩社」を結成して「自然と印象」を刊行する僅か一年前に『補遺詩集』後半の『午後』から『朽葉』までの十六篇を「文庫」に発表しているからである。なぜなら翌一九〇九年五月の「自然と印象」第一集に『水銀の花蔭』の総題のもとに『顛律』『水のほとりに』『残餘』『長嘯』の四篇を発表するのであるが、これらはもはや増田篤夫お墨付きのまさしく三富朽葉作品であつて、前章で取り上げた『補遺詩集』との断差の著しさに驚かされるからに外ならない。たとえば『水のほとりに』はこのような作品である。

水の邊に零れる

響ない眞晝の樹魂。

物のおもひの降り注ぐ

はてしなき。

充ちて消え行く

もだしの應え。

水のほとりに生もなく死もなく、

聲ない歌、

書かれぬ詩、

何れか美しからぬ自らがあらう？

偶々過ぎる人の姿、獸のかげ、

夫は皆遠くへ行くのだ。

色、

香、

光、

永遠に續くなか。

——水のほとりに——

これが前章でコメントした『病児』や『悪血』などから僅か一年を経たのみの同じ人間の筆になる作品だと信じられるだろうか。奇蹟的な変身とでも云うべきだろう。十九歳から二十歳にかけての三富朽葉の内部に決定的な何かが起こったと想定しなければ、この変身の説明がつかないのである。

この問題にアプローチする手がかりとして、今一度「自由詩社」結成、「自然と印象」刊行の目的と意義について考えてみたい。「自然と印象」全十一集を通観すると、第二集に今井白楊が『悲しみの中には、

えみし花』の総題のもとに発表した『或夜のかなしさ』『黄昏』『深夜』の三篇を除くすべてが口語詩で統一されているのが分かるが、じつにこのことこそ「自由詩社」結成の眼目であったのだ。前述のように他人の目への一切の配慮を去って自在にみずからの指向する口語詩発表の場をもつこと、これを措いて機関誌「自然と印象」刊行の目的はあり得ないはずである。第一集の『題言』として人見東明が無雑作に書き流した文章から、彼らの心意気が伝わってくる。

○数名の友人が閑に任して思ひ付いた極めて無意味な集りである。

ラファエル前派、シュワープ派、バルナシアン、ホーフマンスタールの新詩社などが或るムーヴメントを意味して起ったのとは全然違ふ。

○非売品だから奥付の必要はあるまいと云ふので何等の符牒を命けない筈であったが日本の法律は其れを許さぬ。出版法条例に違反する者は罪を課せられるとの事である。で、余義なく厳めし相に「自由詩社」と呼び、この小冊子に「自然と印象」と云ふ名を附した。

○たとへ余義なくにしる、この二個の名を選んだところに多少詩作上の態度を黙語しているかの如く考へられる。要するに「真面目に詩を作って見たい」と云ふに外ならぬ。この小冊子は僕等が努力の一部を発表する貧しき機関である。

○編輯その他一切の事柄は主唱者である夕咲君、朽葉君の労を待つ

事にした。作物発表には何等の規定を設けずに只だ新作の出来た人から出すと云ふ風に、なるなら毎月一集（百五十部）宛を出版して今後二ケ年間位は継続したいと云ふ希望を持つ。

○この小冊子は唯だ読んでもらい度いと思ふ人へのみ寄贈しやうぢやないかと云ふ事になつてゐる。

明治四十二年五月五日

人見東明

また加藤介春は『気分詩の思出』のなかでその意図を明快に述べている。

こゝで一寸書かねばならぬのは自由詩社についてだ。この詩結社は人見東明君を主宰者とし福田夕咲、野口雨情、三富朽葉、今井白楊、それから僕、少し遅れて参加したものに福士幸次郎、山村暮鳥の両君があり、そして毎月『自然と印象』と題する詩のパンフレットを発行した。

この自由詩社が自由詩の完成を唯一最大の目標としたものである事はいふまでもない。又これを詩派から見ると人見君をはじめ同人の顔ぶれによつてもわかるやうに大体自然主義詩派に属してゐた。しかし当時の詩壇すべてを通じて象徴詩といふ大きな覆ひの中から脱け出してしまふ事は出来なかつた。加ふるにヨリ以上本質的、性格的に象徴主義の人があり、是等が同一社規の下に堅く握手してゐた事はこの詩結社が全く一人一党主義だつた事に基因する。三富君

三富朽葉論 上

はその一方の代表者だつた。彼れがいゆる象徴主義的気分詩を書き、彼れ自らさう主張し、僕たちもそれを容認した事は当然の結果だつた。

もちろん当時の觀念では「自由詩」とは口語自由詩の謂に外ならない。そして問題はまたしても実作である。福田夕咲、加藤介春、人見東明が「自然と印象」に掲載した作品を、「早稲田詩社」時代の投稿詩と比較しながら眺めてみよう。

「自然と印象」第一集に三富朽葉とともに作品を寄せたのは福田夕咲で、『月光と少女』の総題のもとに六篇の詩を発表している。そのなかの『ツワイライト』は――

ほろほろと

花散る――

うつろなる心の奥の

夕暮の

ツワイライトに……………。

女の肌のぬくもりのやうな

やはらかい風――

うつろなる心の奥へ

吹きおくる、淡い淡いにほひを

花の……メランコリーの……

ああ、うつろなる心の奥の

うらさみしいツワイライトに

ほろほろと

花散る……

ほのかに

漂ふメランコリー。

と淡い官能への哀傷を詠じて、前年三月、「早稲田文学」に投じた七五調の文語詩、ストリンドベリーばりのテーマを盛り、『わが子といへる、いづくにか／あかしありや』と若人は／うめくが如くつぶやきぬ、眼はいぶかしくかゞやきて。』に始まり、「われのみならじ万人も／みなこと／しかあらめ、／あさまし、かくて偽りの／世に血統をばつたへきぬ」と続いて、嫡子の正真性への懷疑の末、みずから刃に伏す男の絶望を歌った『疑惑』とは似ても似つかぬコントラストを示すのである。

加藤介春が第四集に寄せた『眠た氣に流るる夜風』は――

どこからとなくざわめく夜風、

緩やかな顫律は

ねぶたげに、柔らかに、

よりどころなく流れて居る。

遙かなる病院のほとりへ、

尖った屋根の家へ、

ちからの抜けた暗い野へ、

ユウカリの驚きやすい青葉へ。

――暖いしづかな方を捜りつゝ、

空に瞬く青、白、赤の星へ、

林へ、胸へ、たましひへ、

ねぶた氣によりどころ無く。

とあり、これも前掲の『汗』とは別世界の詩境、メランコリックな感覚が平明な語彙で述べられている。

さらに主宰者人見東明は第三集に『林間』三篇を寄せ、一脉の哀感を湛えた叙景詩を公けにして、「早稲田詩社」時代のテーマ性をもった異常世界から訣別している。その『山麓の哀歌』は――

葉がくれに唄ふ

瀧の歌の

ま夏のまひる

眩しい光線を浴び乍ら



見よ、

水沫に濡れる

谷間の苔の花の白さ——

蔭には不安な晝が漂ふている

(二聯中略)

とある日のまひる

崖の上にたゞずむ

巡禮の少女

日ざしに刺されて

くれなるに唄ふ

(二聯後略)

とあり、ここらあたりが東明本来の詩境ではなからうか。

これら「自然と印象」誌上の作品を読んでいくと、前掲の加藤介春の「これを詩派から見ると人見君をはじめ同人の顔ぶれによつてもわかるやうに大体自然主義詩派に属してゐた」との言葉にもかかわらず、「早稲田詩社」時代ならともかく、「自由詩社」同人となつた時点で、彼らは自然主義的ではなくなつてゐることが分かるであらう。風紀に触れるとして第九集を発禁に迫り込んだ東明の『酒場』にしても、問題の箇所は、氣負い過ぎての筆の滑りといった類いのもので、全体として見れば自然主義詩とは呼びがたい性質のものである。さらに介春

は、「象徴主義の人があり、」「三富君はその一方の代表者だつた」と云うものの、「自由詩社」以前の三富朽葉は、前章で検討したように、むしろたぶん自然主義的であつたのだ。東明、介春らは主観的には自然主義詩人として言文一致の口語自由詩にアプローチするべく「自由詩社」を起こしたのであらうが、書かれた作品自体はすでに見たように、当初意図してゐたものとは程遠いものとなつた。しかも文語詩から口語詩に移行して却つて自然主義から遠のいたのは皮肉な現象であるが、彼らを含む当時の多くの詩人たちの用語に対する姿勢を考えれば、これは格別奇とするには足らない現象と云えるのである。文語体を相手にする限り、とくに七五調五七調を基本にすればなおさらのこと、彼らにとつて詩をものするのは、彼らの生理においてはきわめて気楽な易々たる作業であつた。彼らは前世代の泣菫、有明の象徴派の晦渋を難詰しつゝも、「馴れないものに手を出すという不安と、失敗をおそれる恐怖のために、不甲斐なくも習熟している文体にな」<sup>(1)</sup>つて、象徴派の体裁と用語に依拠して自然主義詩を書いてきたのである。そこは抵抗感なく筆を運ぶことのできる慣れ親しんだまこと安住の場であつたはずだ。それだけに一旦そこから離れた場合、はじめて言葉や形式との格闘が生じる。すなわち自覚的に詩を構築するという行為が始まり、その時作品はおのずと一定の芸術性を帯び、作者の態度はテーマの呼号からポエジーの表出へと性格を変えるだらう。問題は作者のかかる態度転換の結果生まれた作品が、作者の主観的意図の如何にかかわらず自然主義から遠のいてゐたところにある。ここから

出てくる一つの結論は、彼らが「早稲田詩社」時代に濫作した自然主義詩が詩としての昇華を十分に遂げていなかったという悲惨な事実には外ならない。この点、加藤介春が同じエッセイで述べている「自由詩運動については、その先駆をなしたものに自然主義詩があり、又これを完成せしめたものに口語詩がある。詩の内容からすると自然主義詩だが、それに詩の形体を与へたものは口語詩だった」との図式は、「自然と印象」を読む限り肯えない。「詩の内容」がもはや「自然主義詩」ではないからである。「早稲田詩社」時代に七五調五七調の文語詩という安住の地で、ノンシランに一定の思想を述べていた彼らが、別の語彙と別の形式との枠のなかで詩作を行なう時、技術技巧の問題に直面して苦闘を続けるうちにおのずと技術技巧にのめり込み、いつしか思想がなおざりになっていったのは、むしろ当然の趨勢であった。口語体という新しい風土では、思想を詩化する余裕はまだなかったのである。一九一〇年（明治四十三年）、服部嘉香が『新しい虚偽と技巧』（「早稲田文学」五月号）で、「自由詩社」同人が「感覚なり気分なりを重んじて故意に思想を無くせんとした結果、其の作品には多くは文

字的気分又は言語的情緒といふものが見えるだけで、何等の背景が無い、根柢がない」と難じ、草野夢二が『自由詩社同人に与ふる書』（「文章世界」八月号）で「巧妙なる詩作家よ！ポカビュラーに富んで夫をあやつるに靈妙なる卿等が技巧に費す努力は多とするが、小生未だ物凄まじい現実を卿等の詩から窺ひ得た例がない！」と揶揄しているのは当を得た評語と云うべきだろう。ただ「故意に思想を無くせ

んとした」のではないことは、先に述べたとおりであり、自然主義詩人を自任していた介春らが口語詩にその思想を盛るには、口語体に親熟するための一定の時間が必要であった。服部嘉香が同じエッセイで述べている「詩に用ふる言語文字は、単に物象や事実の記載に必要なのでは無くて、詩人の思想を有形にする為のものである」との言葉は蓋し至言であろう。しかし「思想を有形にする」べき技巧を追求するなかで、作家が技巧に捉えられ、たとえ一時的にせよ思想を見失っていくのはままあることで、時には技巧が思想にすり変わることにすらあるだろう。芸術上の技巧というものにはその程度の魔力は十分にあるのだ。

東明、介春らが「気分詩」を提唱し、みずからの作風をそれによって定義していたのは「自由詩社」時代の話であるが、そこには彼ら自身もみずからの作品が自然主義詩から離れていたのを自覚したうえで一種の韜晦なり開き直りなりがあったのではなからうか。ところで「気分詩」とはそもそも何物なのか。介春の『気分詩の思出』の次の条りを見よう。

気分詩は？　といふと、いはゆる読んで字の如く、作者の気分その物を内容とした詩だ、といふ外はない。彼等は議論を排した、觀念を排した、想像を排した。或ひは感情をも排したと云へやう。凡そ智識的、思索的、論理的、概念的なものはすべて排除して、その時その折に得た気分を歌はうとした。

当の介春すら曖昧模糊とした言葉の定義に窮し、右に見られるようないわば遁辞で糊塗している始末である。もとより介春自身も詩が単に「その折に得た気分を歌」うが如き野放図なものでなく、「智識的、思索的、論理的、概念的なものはすべて排除し」たところに詩が成るものではないことは弁えていたはずで（爾後の彼の仕事を見れば明らかである）、ただ「自由詩社」同人の作品におしなべて共通して漂っているある縹渺とした零困気を感じ、それを捉え定義づけるべく、以前から愛読していたと云われるアーサー・シモンズの『詩文研究』（一九〇四年）あたりを援用したのではなからうか。云うまでもなく詩人は、時間と空間のなかに生起し消滅する事象を的確に感知し、それを一回限りの言語に定着するべく全感覚全官能を動員せねばならないが、介春の気分詩論はかかる人間全存在の働きを、安易な気分なり知覚なりに矮小化している点に致命的な欠陥をもつ。じじつ介春は後の条りで、「気分詩は詩学を構成されずに終った」と慨歎しているのである。

幾分話が「自然と印象」全般に外れたが、要は、詩人とは別の言語や別の形式との出会いによつて十分に变革を遂げ得る存在だということだ。それが客観的に見てプラス方向への变革なのか、マイナス方向への变革なのかはここで問うところではない。たとえば福田夕咲の『ツワイライト』のいじらしいほどのたどたどしさは、いずれ夕咲がこの詩境を去るであろうことを示唆している。そして私たちは三富朽葉が

三富朽葉論 上

第一集に寄せた『水銀の花蔭』四篇によつて、この詩人が口語詩との一回限りの決定的な邂逅を遂げたことを知るのである。「自由詩社」の他の同人たちが、「自然と印象」終刊後、口語詩と文語詩の間をせわしなく往復するのに対して、爾後口語を唯一の詩語とする姿勢を一貫し、二度と文語詩には戻らなかつたという事実、朽葉と口語体との深い因縁を読むべきであろう。朽葉が口語詩を見出したのと同時に、口語詩の側もまた朽葉の裡に絶好の歌い手を見出したのである。換言すれば朽葉は口語詩によつてみずからを、みずからの思想を発見したというわけだ。『水のほとりに』とともに『水銀の花蔭』を構成する一篇『長嘯』を読んでみたい。

（私は眠ります、）

敷石に落ち散る死んだ葉と

細い、温かい雨…

やがて、青く疲れる街燈。

鋭い憂愁は窓を廻つて

近くさまよへど、

圓かな女の夢は

醒めもせず、靜かに眠りゆく。

幽かな夜の光り、

曇ったひと室に、  
蔽はぬ夢融け、  
終夜の歌の零れ：

聞くに由ないそれに

繋がれて、

濡れ濡れて、

涙は繁に、玻璃の霜に泣く！

——長嘯——

『水のほとりにて』と同様に『長嘯』においても『第一詩集』を特徴づける倦怠、憂愁、睡眠、微光などの要素が、やはり『第一詩集』で多用される体言止めの詩句に導かれて繰り展げられていく。「私は眠ります、」との冒頭の一行では、『午睡の歌』の名文句「もう寝よう、／戀も終りだ。」を想わせる近代都会人の悲哀と倦怠感がみごとに提示される。続く三行では、敷石、枯葉、雨、街灯とその後の朽葉が愛用する道具立てが顔を揃え、柔らかい音と光に浸された夜に身を委ねる戸外の風景を形成する。「私」も「青く疲れる街燈」に淡く照らされた外界もともに一つの人格を享受した存在として、かそけき生を息づいているのだ。同様にすべての物象が隠微なコレスポンダンスの裡に息づくであろうこれは一曲の室内楽のイントロであり、もちろん弱音器をかけての室内楽である。看過してはならないのは、『水銀の花蔭』の頭

首の『顫律』に現われる（青）なる色彩語がふたたび登場して効果的な役割を演じていることだろう。（青）は『第一詩集』を浸している支配的な色調というべきもので、『午睡の歌』の「青いくちづけ」、十二月の夜の曲の「青く注ぐ瓦斯」、夜曲の「蒼い夜」、黄昏の歌の「蒼い、蒼い幻惑の底に」、経験の「青く匂ふ葉の繁り」、ピアノの「淡蒼い影」、そして『第一詩集』を飾る佳品「切抜畫」の「鳩の夢の桐の葉裏に青みゆく時」等々枚挙にいとまがないほど頻出して、それぞれの作品に淡く柔らかい悲しみなり喜びなりのトーンをもたらししている。三富朽葉の（青）は、吉田一穂の世界を流れている（青）、自伝『海の思想』が誇らかに語る冷たく透明なしかも劇しく変貌するパセティックな北国の海の青ではない。時には小糠雨に、時には月光に濡れて都会の舗石に影を落す潤葉樹の柔媚な青、もし海の色なら、蓋し曇り日の風にけだるくたゆたう温帯の海の変化に乏しい青である。第二聯、「鋭い」という思いがけない形容詞をもった「憂愁」が限取り鮮かな個性を賦与されて眠りの領した室内と対置されるが、その「鋭」さをもつてしても室内の倦怠を動かす力はなく、むしろ倦怠の深さを際立たせる役を演じつゝ、いつしか倦怠に収斂されてその一要素と化する。第三聯では『第一詩集』全体を静かに浸している微光が主役となり、官能に満ち足りた女の夢を包み込む。かくて女の夢の幸福は微光の憂愁と融け合うのである。四行目の「零れ」は動詞か、名詞か、たぶん名詞であろう、嫋々たる余韻を引いて時間の流れを暗示し、さらには時間を支配してもいるのだ。最終聯の「それ」は何を指すのか、

「歌の零れ」であろうか、詩句はレ音の疊音に迫かされるように幾分パセティックな終曲へと向かう。最終聯の色調は朽葉には珍しく比較的冷たい白である。

ところで『第一詩集』を通読していくと、描かれた情景が室内室外を問わずおおむね薄く生温いヴェールをまとっているのに気付くであろう。そこには昼夜と晴雨を別かず「薄明りの空」（『憂鬱病』）や「雪降りのやうな空の明り」（『六月』）のもと舗道も公園も庭も「煙のやうな、幻のやうな明るく暗い影」（『十二月の夜の曲』）に囲繞され、「たまたま過ぎる人の姿、獸のかげ」（『水のほとりに』）も淡く暈ににじんで遠のいていき、室内は「うす白い光りと影」（『六月』）やあるいは「いつまでも目醒めない病氣の子供のやうな昏れ方の空色の薄明り」（『切抜畫』）を漂わせ、また時には「カアテンが、華やかな暗みを持つて、蔓草の模様を夢のやうに煙らせ」（『冬の初め』）たりしているが、これらは終始『第一詩集』の舞台を領しているトーンである。詩人の視点に立てば、かかるヴェール越しに外界を眺めているわけで、詩人の眼にかかったヴェールによって風景も人事も、あたかも夢のなかの光景のように微妙にデフォルメされた風情を醸し出す。このヴェールが、単に光や影や色彩の強い限取りを緩和するのみならず、歓喜や悲哀や絶望などの鋭利なありようを情緒の一つへと、すなわち生の諸相をも詩人の美学へと転換させているのである。『シルエット』と題された七行の短い詩を見よう。

烈しい冬を彩る

ちぎれちぎれの明るさ、

その陰を行き、

零れるものあるやうに

自分の像は

群集の

かたへを過ぎる。

——シルエット——

ここでも「冬」という厳しい季節が、光と影の戯れによって和らぎ、生の悲劇性はシルエットのなかに包み込まれているのが分かるだろう。留意すべきは、三富朽葉の詩空間においては、多く人事が最優先の場を与えられるのは間違いないとしてもそれは特権的な地位ではなく、人事も物象も事象も基本的には同一レベルの存在として、つまりそれぞれが固有の生を享受した存在として機能していて、物象や事象は決して人事の付属物ではないということである。したがって『シルエット』にあつては、「冬」「明るさ」「陰」「群集」などこの作品の構成分子の間には、質的な上下関係は無いに等しい。たとえば「明るさ」という事象は同時に物象でもあり、人格的存在でもあるし、逆に「群集」という人事はそのまま事象でもあり、物象でもあるのだ。私たちは前章で「おそれ」という思惟の物象化人格化のプロセスを見てきたが、要するに各分子が相互の絡み合いを通じて抽象化なり具象化なり人

格化なりを詩空間というカオスのなかで演じているのであり、ボードレールの有名なソネット『万物照応』のひそみに倣って云えば、各分子が各自の捉えにくい言葉や親しげな眼ざしを交わし、隠微な作用を投げ交わす交感状態に置かれているのである。かかる詩空間では主人公（もちろん多くは人間であるが、人間であることが必要条件ではない）の主人公としての主体性は曖昧かつ脆弱で、つねに他分子からの浸透に晒されていると同時に、他分子へも容易に侵入し得るというはなはだ不安定な性質を宿命づけられている。

それではこうした不安定さの由来をどこに求めるべきだろうか。じつはこの問題は前述の三富朽葉の詩に立ち單めるヴェールと微妙に関わるものと思われるのである。朽葉の詩、とくに『第一詩集』に頻出して詩集を染め上げている事象に、疲労、睡眠、発熱、夢魔といった一連の病理現象がある。『第一詩集』冒頭の『顛律』（「自然と印象」第一集の『水銀の花蔭』の頭首の作品）では、「倦怠、倦怠、倦怠、夜と日に、／絶えず麻痺して働く意識の、／心苦しく、／嫌い連續。」と心身の倦怠感にまとわれた意識のありようを提示して、爾後のみずからの作品のトーンを予告するかのように第一聯を始め、また『第一詩集』の秀作の一つである『午睡の歌』（「自然と印象」第四集に発表）でも、「此の世の明りを／私は疲れて、見てゐた。」と疲労に翳った眼での外界への観照から筆を起している。疲れているのは人ばかりではなく、「青く疲れる街燈」（『長嘯』）があり、「幽い旅に疲れ」（『殘餘』）た風があり、あるいは「疲れて睡る田舎の雨」（『憂鬱病』）がある。

『顛律』で「倦怠」を「つかれ」と訓じているように、三富朽葉の詩空間を浸している「疲労」の根源には一種やるせない倦怠感があり、その倦怠感は、ミュッセの『世紀児の告白』が熱っぽく語るヨーロッパ知識階級の陥った世紀病と同質の、当時の日本の知識階級を捉えていた近代都会人の出口のない自意識を背景としたものであることは、まず確かであろう。しかし私たちは時代背景以前の三富朽葉生来の個人的体質に溯って、この「疲労」について考えてみたい。それによつて「発熱」「夢魔」、さらには例の「ヴェール」にもアプローチできるであろうからである。

前章でも触れたが、増田篤夫は第一書房版『三富朽葉詩集』上梓に際して付した編者としての文章を、一九三二年（昭和七年）吉田一穂の慫慂により「新詩論」に再録しているが、その第二章で「彼の内心には、倦怠と疲労との早熟な自覚、一種不可思議な悲哀と喪心との訴へ、孤独を求める異様に真実な感情等、何となく彼を人とは違ったものにする不安な心理が、一方、凡ての青春の空を飾る幸福の期待、人生の信賴等の水々しい情操と平行して、早くより動いてゐた」と述べている。増田篤夫のこの文章からは、三富朽葉にあつては「倦怠」や「疲労」は思想や觀念以前のたぶんに本能的かつ官能的な生命感覚であつたことが察知せられるだろう。『酔いどれ船』が海を見たことのない少年によつて書かれた事実など、芸術における「虚」と「実」との際どい関係や「実」に凭りかかり過ぎることの危険を念頭に置きながらも、どうやら詩人の生活史を長崎の海辺の村にまで溯る必要があ

りそうだ。

ここでも増田篤夫の美しいエッセイから援用しよう。

朽葉は、父から厳しい忍苦の意志と一種潔癖な感情とを、母からは事物の最も微妙なニュアンスにも反応する敏感と一種才機に富んだ軽快な反撥力とを享けてゐる。彼の生活、彼の文学にはいつもこの正反対ともいふべき二様の傾向があらはれてゐる。

朽葉の健康状態については、父道臣氏の回想録に、(蒲柳の質で、その成長は我人共に疑つてゐた。)とあるに見ても察せられるが、四十一年、四十二年の頃の日誌や書簡に、その苦痛を朽葉自ら腹立たしげに訴へてゐる。彼の戯言を仮れば、(遅緩に永遠的)な歯痛を初めとして、(その上、眼がある。心臓がある。すべてがくづれかかつてゐる。要するに、こんなくだらぬ事が自分に大変化を生みつつあるのだ。)と彼は言つてゐる。極めて発熱し易かつたこと、常に貧血に苦んだこと、屢々歯医者の前で意識を失つたことなどはよく聞いたところである。理性に富む両親の細心な養育法によつて、中学卒業前後以来、彼は病氣らしい病氣をしたことがなく、調和のとれた健康を最後まで保つたが、それにも拘らず、過去の病弱の感覚乃至思出は、謂はば精神的純化過程を取つて心理的に残留した。(悪熱、眩暈)といふやうな文字は彼の作品の中に随所に反復せられるのみならず、非常に重要な意味を含み、それぞれ痛切な、又微妙な内心の危機、動揺の象徴を成してゐる。健康の自覚と並び存して

あるところの夭折の予感、愛生の熱意を些かも妨げないところの厭世の情は、生涯を通じて、彼の言動及び彼の文学を神秘的に彩つた。

これは増田篤夫が朽葉の遺稿整理を終えた後、その伝記のためのノートをもとに『三富朽葉の生ひ立ち』と題して一九二二年(大正十一年)三月、雑誌「人間」に掲載した卓拔な評伝の一節である。

また「追悼録」に寄せた短文『朽葉三富義臣君略傳』でも少年朽葉の生い立ちを、次のように報告している。

義臣君の天賦は父方から南国的の熱い血と活動の意志とを享け、母方から江戸文化の精華たる繊細と趣味との伝統をひいて、誠に生の多幸な条件を一身に集めた観があつたが、運命は彼の成長発展の前に一つの大きな障礙を設けた。即ち之は彼の少年時代を暗鬱ならしめた不健康其物であつた。熱と眩暈との頻発は彼の神経の鋭敏を弥が上にも増さしめて、外界の楽しい受用を妨げたのである。

彼の感受性と想像力との理解を猶一層深めるには、故郷の島を、否、海を一瞥しなければならぬ。白い波頭を揚げて躍り狂ふ荒海遠く乳色を滲ませる水平な一抹、色と音との単調が却て怪しい空想を刺戟する荒涼たる沙浜、又黒い層を積んで水際に聳り立つ巖巖！

彼は度々対島水道を隔て、姉妹島を四時一種の憧憬を以て望んだであらう。又郷野浦に來航する諸船舶は彼の夢想を育てたことであらう。併し、彼が海を代表者とする自然から受けたものには孤独と

憂鬱との甚だ烈しい気象があつた。立騒ぐ水と蒼茫として限りない海面とは、後年彼の詩作の上にも一種神秘的哀調となつて明らかに聴きとれる。又その思想の上にも跡を止めて、自然の冷酷及び不感無算等の注意すべき認識となつてゐる。

これらの文章から浮かび上がってくるのは、父母から受け継いだコントラストに富んだ二つの性情のもと、腺病質で自己の内と外とに鋭敏な関心を注ぐ姿勢を本能的に身につけた一人の少年の像である。まず私たちは、時には貧血のために蒼白になつた顔を、時には発熱のために紅潮した頬を、それぞれにもつた少年の姿を容易に思い描くことができるだろう。このように「熱と眩暈との頻発」のなかで、少年の五感の捉える外界は、おのずと通常とは異なつた相貌をもつはずである。たとえば人が高熱に冒された場合、夢魔の跋扈する眠りと意識の混濁した半覚醒との反復にあつて、実像と虚像とは目まぐるしくその地位を交代し合い、いずれが実像でいずれが虚像かの特定は無意味となり、はては虚実は一元化して、あり得べき唯一の現実としての認識を迫るにいたるだろう。そしてその後には、人を隠微な心的肉体的状態に置く恢復期という名の時間がくる。そこは深い疲労と同時に甘美な安息の領する時空であり、人は、意識の霧のなかから徐々に姿を現わし、やがて秩序を取り戻していく外界に見入るのである。しかしそれは従前と同じのありさたりの外界であろうか、健康人の五感がさりげなく受けとめるありのままの、何らの陰翳もたぬおなじみのこの

外界であろうか。ここにおいて私たちは、少年三富義臣が繰り返し体験したであろう恢復期という時間を、病時と健康時との単なる中間点なり過渡期なりとしてではなく、一つの独立した生の季節として捉える必要があるのではなからうか。

疲労と安息の浸す恢復期にあつて、人の外界への処し方はひたすら受容に徹したものである。そこでは健康時の能動性に富んだ認識への意志は影をひそめ、心身は空白かつ静寂な一種の白紙状態となり、無意志的に外界を受け入れる容器となる。もとよりかかる疲労と安息は感受性の弛緩をもたらすものではなく、却つてその空白と静寂のなかに、おのずと人は健康時には識り得なかつた表情をもつた外界を認めることができるだろう。見えなかつたものを見、聴こえなかつたものを聴くだろう。他方、外界の側から云えば、みずからを容れる器である恢復期の人の心理なり生理なりを、みずからの心理なり生理なりにまず従應させ、ついで同化させるわけで、彼を特徴づけている疲労と安息をみずからのものとして纏うことになる。このように人は受容に徹することにより、その受容が受容としてのただならぬ能動性を獲得するに到るというイロニーがここにはあるのであり、このイロニーを通じて人はみずからのありようでもつて外界を染め上げるのである。かくて人と外界との境目は消失して、両者は理想的な交感状態に入るのであり、発熱と眩暈とその後にくる恢復期の隠微にして甘美な心身の姿は、そのまま人の感受する世界の絵模様となる。

三富朽葉の詩空間、とりわけ『第一詩集』を領している前述の諸要



素及び諸現象の動因はこうした彼の少年時の心身の状況、増田篤夫のみごとな指摘によれば、「精神的純化過程を取つて心理的に残留した」「過去の病弱の感覚乃至思出」に多くを負つていると見るべきだろう。いわば時代精神である倦怠感を朽葉の場合は生来的に先取りしていたわけで、これは詩人としての彼の幸福というべきかもしれない。

病はしばしば恵ましい。體を挫いて、彼は魂を開放する。彼は魂を淨める。強ひられたる無為の夜と晝との中に、餘りに露骨な光りを恐れる、健康の太陽では焦<sup>こが</sup>してしまふやうな、もろもろの思慮が崩え出る。曾て病まなかつた者は自らの悉くを知り盡したものではない。

朽葉訳筆になるロマン・ロランの語録『生と藝術と』の一篇で、ロランと朽葉という異質な組み合わせであるが、この条りは朽葉も共感をこめて訳したにちがいない。

幻想と夢魔の綾なす朽葉の作品は、「外界の楽しい愛用を妨げ」られ、日常生活の愉快からしばしば疎外された少年時をもつ詩人の描いた一種のだまし絵であるが、彼にとつては「精神的純化過程を」経た過去の現実の思ひ出の像、すなわち唯一の詩的実像なのである。しかも思ひ出という一見不確かで茫漠とした時間のヴェールを濾過してほのぼのとした、その像は陰翳に富み、日常的な夾雑物を去つた本来の相貌を露わすだろう。しかしこのだまし絵は、時としてこの世の闇や地獄

へと幻視の翼を伸ばすのである。

鈍く淀んで

押し黙る、午後の光線、

水のほひが

暗い屋根の上に匍ひ廻つてゐる。

眼の中に濁り、

唇の上に餓、

ああ此の曇つたひと時の悲しさ。

顫へを帯びた空氣、

虚空を掴むやうな黒い枝、

息を止める肉の衰へよ、

心は又も、むなしい糧を求めて狂ふ。

やがて重く蔽ひ來て、

病を死へ押し移す

熱の夢、火の渴き、

額の上のものものしい

焼けた烙印。

「自然と印象」第十集に『赤い舞踏』の総題のもとに発表された一篇で、ふと『補遺詩集』の『病児』を連想させる重苦しい作品であり、朽葉個有の華麗な色彩感に乏しく、必ずしも成功作とは云えないが、発熱のもたらす病理の像がそれなりにレリーフされている。それにしてもこの発熱は、たとえば「四季」派の何はともあれのどかな微熱、からは何と遠いことだろう。試みに津村信夫の『鴉影』あたりと読み比べてみればよい。

活火山の麓で時間があまりに私達には明るすぎる。

白樺の椅子に雲が影を、影には昨日がたたずむ。

少女が、少女の発音が明確に私の心の梯子を降りて行く。

落葉樹に私は鴉影を認めた、（私は語彙を持たない。）

夕映が落葉松の林を染める、私は文字を忘れた。

夕方、それに何の不思議があるものか、私は発熱する。

——鴉影——

侵略戦争とファシズムの覆う苛酷な現実社会から故意に目を外らし、高原の別天地に美しい生と死のドラマを織りなした「四季」の文学は、基本的にはそうした別天地を唯一の現実とし現在としたレアリズム文学であった。そこではすべては透明かつ明晰でなければならず、夢魔や狂気やそれに連なる思い出は、慎重に排除されなければならなかつ

た。病気や夢にも一切の陰翳を拒否し、ひたすら別天地における日常生活の詩化にいそしんだのである。

話を三富朽葉に戻そう。

思ふ、少年の心に刻まれた事物は年を経る毎に何とも言ひがたい仄かな哀愁を与へるものである。僕は少い時、今でもさうであるが、ひ弱い性で、他の子供のやうに野山を駆けまはるといふこともなく、自分のうちの、築山をとりまいた池の水の冷たかったことや、前の郡役所の裏手に小高い丘があつて、雑草が丈ぐらゐに乱れてる中で苺の実を葎に沢山通したり、その続きに黄いろい菜の花の香が心持よく匂つてゐたことや、うちの黒塀に添つて細い路が限りなくつづいてゐたことや、——その行つても行つても先のないやうな路を急いで行く人を見ると妙に胸が一ぱいになつて涙ぐまれた。——人の顔など、名も知らず、処も知らず、ただぼつと浮ぶばかりである。

これは前出の『三富朽葉の生ひ立ち』のなかで引用された朽葉の『十九歳の手記』であるが、現象への観照の趣向を身につけ、現象が隠しもつてゐるであろう何物かの存在を読み取るべく感性の触手をめぐらせてゐる少年時の幾分センチメンタルな自画像が適確に捉えられていて、後年、有名なエッセイ『感性論』において、「強い感性の持主のみが相対的現象を識得する」と云い切る感性の詩人の原型がうかがわれ

る。

同時に注目すべきは、八歳の時、実父の転任に伴って上京し、十九世紀末の近代都市東京の人となったことである。『三富朽葉の生ひ立ち』と『父の回想』との一節にこの東京移住を眺めてみよう。

八歳の春、彼はその一家と共に母の都に移住することになった。少年時は下町に育った。この上品ないたづらっ子は、よく年中行事を愛して、忽ち小さな江戸ッ子となった。春の夜の縁日、お祭、たのしい土曜の晩、仲善しの友達、いたづらッ子！ 屋根瓦の海の黄昏、蒼い夜天の星屑！ 彼は月よりも星を愛した！

病後郡長の任に処<sup>あ</sup>ること四年、明治二十九年四月彼が八歳の春、私は職を辞して又々海路東上した。爾来東京に定住することゝなったが、彼のみは十五歳の頃から暑中休暇毎に、例年の如く、私の実兄で彼の養父なる沓岐国渡良村三富浄方に帰省したから、依然海とは親しんでゐた。浄も海辺に生ひ立つだけに游泳に堪能で、常に彼を小舟に乗せて、釣魚水練を試みさせた。彼が游泳を能くした原因は茲にある。

まず何よりも八歳の少年の目に近代都市東京の風物は、数多くの新鮮な像となつて走馬灯のように駆けめぐり、後日、詩的イメージとして再生するべく記憶のなかに定着し沈澱していったにちがいない。も

とより当時の知識階級が淫<sup>よ</sup>していたいわば世紀病の毒を吸い込むにはまだ十年余の歳月が必要であつた。

さらに『父の回想』にあるように、十五歳頃から長崎の海辺の村が彼の生活圏に復活し、都市と村（あるいは海）との共存関係がつけられる。この関係は、後者が長崎から千葉銚子に場所を変えるが、終生彼の内部に存在し続けることになる。かくて少年は一種のアンビヴァランスを生きるのである。

ここで『第一詩集』白眉の二篇、『六月』と『切抜畫』をひもといてみよう。「自由詩社」同人の意気漸く衰え、「自然と印象」終刊を迎える頃、一九一〇年（明治四十三年）五月、「早稲田文学」五十四号に発表されたものである。

窓掛のクレム色のにほひの陰に

この記憶は蘇る…

薄い衣服<sup>きも</sup>の微かに音を立てた夕暮、

雪降りのやうな空の明りの衰への中に。

柔かな扇の風を揺<sup>ゆ</sup>かして

黒い眸の笑つた時…

うす白い光りと影が室<sup>へや</sup>に溢れて、

私が竊かに涙を墜<sup>お</sup>した時…

蒼ざめて、

苦しい夢に襲はれて、

おお戀しい胸に領を埋めた時：

このシルエットは鮮かに

事もなくよみがへる、

病を包む白布の上に。

——六月——

『メランコリア』、『黄昏の薄くらがりに：』とともに『第一詩集』の有する三つのソネットの最初の作品である。『長嘯』や『午睡の歌』の第三章はともかく、前半は詩型には比較的ノンシヤランであつた『第一詩集』であるが、後半の『ピアノ』あたりから形体上の秩序が見られるようになり、形式美への指向が明らかになり始める。これは形式的には『補遺詩集』への回帰であるが、実質上はむしろ『第二詩集』を予感させる要素の一つと理解するべきだろう。

『第一詩集』もこのあたりにくると完成度が進み、ほとんど破綻は見られなくなる。『六月』は起承転結というソネットの定式を幾分外しながらも、全篇に淡く灰白色調と抑制の利いた柔らかい感傷を湛えた佳品である。第一聯、光と色と音と香との静かな照応の裡に、追憶のなかに泛ぶ室内のある愛のドラマが暗示される。まことにあえかな

導入部である。そしてここにおいて私たちは一人の自覚的な象徴主義者の存在を、何ら逡巡なく認めるべきであろう。暗示と類推の芸術である象徴主義について、朽葉自身の要を得た解説が『佛蘭西文壇の現在』にある。

藝術の興味は二重に味はれる。藝術家としての態度及びその表現法、即ち内容と形式との二つであるが、佛蘭西詩界に於いては、表象派以来、形の方面でも一大革新が起つた。当時までの詩は凡べて叙述的表現を以て直接に想を歌つたが、茲に象徴を以て暗示するといふ意識的主張が始まつた。象徴といふのは分解することのできない綜合一致の状態に在る一觀念の映象を指すのであつて、如何なる賢察家も明らかに述べ得ぬ真理の精髓を最も多く含んでゐる筈の獨創印象を韻律的暗喩で以て發表せんとするのである。叙述に依る詩は斯く同感せよと權威を以て読者は一つの出来上つた詩を押し込まれるのである。暗示による詩は積極的な態度を取らずに、ただ眼前に或る姿を髣髴せしめる。読者は之を認めてその内奥に突き入らねばならない。即ち、作者読者の一致點は、彼にあつてはより理解的で、之にあつてはより推測的なのである。

(傍点は引用者)

日本人の筆になる象徴主義論としては誰しもまず上田敏の『海潮音』序と蒲原有明の『春鳥集』自序を想起するであろうが、たとえばポー

ドレール風のコレスボンダンスを軸に論を展開した『春鳥集』自序に比してこれは格段の学識と洞察の行き届いた文章で、とかく曖昧になりがちな象徵主義文学の定義としては、今日読んでも出色のものと言えるのではなからうか。

ところで「窓掛のクレム色のにほひ」とか、「薄い衣服きものの微か」な衣ずれの音とか、また「雪降りのやうな空の明り」とか、すべては何かの訪れを予感させる佇まいのもと、三富朽葉特有の淡く柔媚なヴェールに包まれて姿を現わす。訪れはある記憶の再生という形で提示されるわけだが、この光や色の隠微さこそが訪れの到来を保証するべき喚起力をもつものである。明確な輪郭をもった事象や物象などからは訪れは期待できないだろう。明確さは一つの断定であり、雄弁な説明であつて、暗示や類推を拒否するものだからである。

こうして第一聯で提起された主題である縹渺としたある記憶の内容は第二聯以下に委ねられる。ソネット詩型の導入部として申し分のないものと云えるだろう。第二聯から第三聯にかけては、よみがえった過去の恋の三つの情景が登場する。いずれもすでに見てきた朽葉の特徴をレジメしたような情景なり語法なりの過不足のない表出であり、作者が自己のあるべきメティエを確立しつつある姿を伝えている。第二聯冒頭の「柔かな扇の風」は第一聯三行目の「薄い衣服きものの微か」な音と呼応してやゝ嬌慢さを思わせる女の面影を喚び起こし、蒲原有明の絶品『茉莉花』のむせるような妖美な官能世界とは一味ちがう上品なエロティシズムが見られ、成功した条りと云えよう。この種のエロ

ティシズムは『第二詩集 管み』ではほとんど姿を消すのである。続く二行のこの哀傷のあえかな表現はどうだろう。隠微なヴェールを纏った諸事象によつて喚び起された過去の情景は、さらに隠微な息使いをもつたものでなければならぬが、この二行は「うす白い光りと影」といい、「竊かに涙を墜した時」といい、まずは思いどおりの展開であらう。『午睡の歌』第二章の「ひと室むろの中に眼は見えず、／思ひは忘れを夢む。」と並んで朽葉の筆になるひそやかな室内の哀傷のドラマの優れた一場面である。

第三聯、おなじみの夢魔に襲われた心身に憑く情慾のくるめきがある。倦怠と疲労のなかで行動を封じ込められた室内劇の人物を捉え、時には狂気や破滅へと導きかねない情熱の発作は、『第一詩集』の重要な心的現象の一つである。『花瓣と花粉』の「此の夜半よなの眺めを閉ざし、／唇に杯を當て、／接吻くちづけの味を吸ひ、／薔薇の花の萎むまで、縮れるまで、消えるまで、／熱い抱擁を、生命いのちのひまの青春を。／ああ！ 短い喜びの一曲を！」とか、『憂鬱病』の「暗い焰の陰から／私の饑えた希望は／人知れず狂ひに行く：雨の中。」とかの条りはその典型例であろう。

そして最終聯のまことに巧みな収束に、読者は息を呑むような思いで見入るにちがいない。とくに一種の謎解きのように置かれた最後の一行の効果は絶大で、ソネットとしての理想的な終曲である。朽葉のソネットは『補遺詩集』の二篇を含めて僅か五篇を数えるのみで、この詩型に対してさしたる愛着をもっていなかったことがうかがわれる

が、『六月』に見るとおり彼はソネットの巧みな操り手でもあったのだ。

I

子供等は路の上になんともなく  
白い印象を残して消えゆく、  
揺れて閃く影の群に  
濃厚な彩を添へる黄昏。

生温い風に壓される  
か弱い蟲の飛び交ひが  
重苦しい睡りの歌と變つてゆく。

路の上へ次第次第に

雪の積るやうな音がする、  
往来の人人は何かしら微かな色を落して過ぎる。

とある鐵格子の遅しい門は  
赤錆の鱗に蔽はれて、  
夢魔になやんで壊れようとしてゐる。

II

飾りも無い室のけうとき、  
をりをり、團扇の風が軽く繞る、  
女は黒塗りの柄を握つて  
奇妙な風俗畫を眺めてゐる、

男は睡りを貧つて  
深いふかいところへ落ちてゆく。

いつまでも目醒めない病氣の子供のやうな  
昏れ方の空色の薄明り。

III

あとどなく、風に吹かれる鷺鳥は  
鈍い叫びを撒き散らして歩く、  
昏れ方となる時、

屋根の上に、うす寒くなる猫の眠りも  
いつ知れず陰をつくる。

一時室を照した白い光りが

永い間窓掛の模様のあたりに漂つてゐる。

鳩の夢の桐の葉裏に青みゆく時、  
驚鳥の叫びは遠ざかり

私の窓に黄色なランプが輝く…

#### IV

ランプの下で

熱い紅茶を啜りませう、  
濡れた煙の明るみへ群つて

快い睡りを誘ふ時、

私達は子供のやうに

手を繋いで陰へ行きませう、

もつともつと明るい陰へ、

もつともつと熱い陰へ。

ああ、白い花束を捲り棄ててしまへ、

そして窓をあけませう、

大空の星の列が

生の絵を飾らん為に！

#### 切抜畫

内容的にも技法的にも『第一詩集』を飾る名品『切抜畫』は、文字どおり四つの内面の絵である。

第一章には夏の夕ぐれの街路が描かれているが、もちろん現実のものではなく、詩人の幻視の触手が一瞬捉えた内面の心像風景である。

例によつて光と影との物憂い行き来のほか、風景全体が夢魔にとり憑かれて暑ぐるしい相貌をもつて現われるが、そこを「白い印象を残して消えゆく」「子供等」と「何かしら微かな色を落して過ぎる」「往來の人人」の、幻のようなひそやかなありようが、風景との効果的なコントラストを醸し出している。この冒頭の二行や第三聯の三行目に見られる陰翳と奥行をもつた条りからは、日常現象の背後に隠れひそむ表象へと感性を傾ける詩人の意志が伝わってくる。また第三章の「屋根の上に、うす寒くなる猫の眠りも／いつ知れず陰をつくる。」とか、「鳩の夢の桐の葉裏に青みゆく時、」とかの条りとともに、朽葉が同時代には稀有なハイレベルで象徴風の語法を身につけていた事実が納得できるだろう。『第一詩集』当初の幾分印象主義的なタッチと比べてみれば、僅か一年足らずの間に「自然と印象」を足場にして長足の進歩を遂げ、加藤介春の謂う「天性のシンボリスト」<sup>(四)</sup>としての自己の本質に到達していたことが察知されよう。

ところでいささか結論めいた話になるが、『第一詩集』の全般的な性格がそもそも密室のドラマとでも云うべきもので、その意味からすれば第二章の濃密な室内風景は、『第一詩集』をシンボライズしたような情景なのである。すでに見てきたとおり『第一詩集』の詩空間では、

風景も人物も事象も詩人の見入る世界や詩人自身の像という額縁に組み込まれ封じ込められ、いわば一種の閉鎖空間の内側でそれぞれの役割を演じているわけで、たとえば倦怠も病氣も悲哀もあるいは狂気すらも、その空間の秩序に従って存在していることになる。もとより封鎖の度合いに比例して反発力も強まるという弁証法は生きているが、それとても閉鎖空間の殻を破ろうとする性質のものではなく、その空間の絵模様の一つと見るべきであろう。

しかしながら外部への指向はつねにくぐもっているものであり、『六月』の第三聯のコメントの折に述べたような形で詩に瞬発的な動きをもたしたり、この『切抜畫』の第三章から最終章にかけてのように、風のそよぎにも似た予兆を経て窓外の爽かな生の息吹きが登場となったりするのである。それにしても第三章末尾のランプは何と鮮かに輝くことだろう！『第一詩集』では稀に見る幸福感に満ちた最終章を導くにふさわしい翳りのない光をこのランプは投げかける。その輝きに誘われて、詩人は室内生活の象徴である「白い花束を揺り棄てて」颯爽と「窓をあけ」清冽な宇宙のドラマに生の讃歌を託そうというのである。

『切抜畫』の最終章は、意味はやゝ異なるが翌年「文章世界」六巻二号に発表されたラフォルグ風の泣き笑い『墓場の REFRAIN』とともに、『第二詩集 営み』へとかけ渡された橋とでも云えよう。ちなみに『墓場の REFRAIN』は次のような作品である。

踊る、踊る、枯葉の上、  
 淨らかな、触れ難いにほひをこめて  
 秋の光りの傾く時分。

枯葉の踊りは焚きながら  
 黒い淵に吸ひつけられる、  
 憂愁の閃き、追憶の唱歌——

明るい空から零れ落ちるルフラン。

黄昏を暫し隠す、鋭い光線、  
 墓場のむつとりした波一面を

からからと、笑ひそやす小鬼の群よ、  
 悲しい宗教の上を飛び廻る盲目共。

眠れる者の上に輝く月のやうに

冷たく寂しい

喜びのない笑ひと色彩のない装飾と、

踊る、踊る、枯葉が踊る墓の上、  
 淨らかな、触れ難い匂ひを籠めて  
 秋の光りの消え去る時分。



技法的に見れば総じて『第一詩集』は、音楽よりは映像に重点をおいて心像世界を捉えようとしたものであり、それはおそらく『補遺詩集』の七五調五七調を軸にした文語定型詩へのアンチテーゼの意味合いもあるだろうが、このバード風の一篇はスタイルのうえからも明らかに『第二詩集 營み』を予告するものであろう。そして『第一詩集』最後の『盲人の歌』に到って、エレガントとデリカテスの詩人と呼ばれるにふさわしい音楽と映像の幸福な結合による流麗な感性の詩境、すなわち『第二詩集 營み』の世界へと足を踏み入れていくのである。

麗しくも捕へがたない君の言葉に囲まれて  
暗い影を逐ふ我が心、  
夜の言葉をひとすぢの朱の唇より聞く時に  
花の陰よりも匂はしい

碧い暗、  
影をつくる暗、

夜の言葉に捕はれて盲ひとなる時に、  
二重の暗の麗しさよ。

凡べての暗を忘るる暗、  
そのくらやみに生命を残して、  
夏の終りを思ひ歎く

三富朽葉論 上

この、秋の終りの寒い寒い暮方の  
消えて跡もない物思ひ。

——盲人の歌——

一九一〇年六月十五日、「自然と印象」は第十一集刊行をもってその短い歴史を閉じ、したがって「自由詩社」もほぼ自動的に解散するのであるが、全十一集を通じて収める詩百二十二篇、第一集の人見東明の題言を除いて後記の類も一切なく、詩のみをもつて一貫した雑誌は空前絶後であらう。しかもこのささやかなパンフレット状の同人誌が、近代日本詩の展開のなかで果たした役割は小さくはなく、近年その真価が正当に評価されつつあるのは喜ばしい限りである。

とまれ朽葉にとつては、「自然と印象」終刊は『第一詩集』の季節の幕引きを意味していた。『第二詩集 營み』の時間が訪れていたのである。

## 註

(一) 人見東明『明治詩壇の一角』第一章。

(二) 増田篤夫は第一書房版『三富朽葉詩集』の編者註記に「生と藝術と乃至英雄の氣息」と題する甚だ巧みな抜萃譯は更に微妙な動機から匿名で雑誌に提供されたものであって、ロマン・ロオランの文學の或るものが必ずしも故人の興味を捉へたことの證左ではない」と述べている。蓋し至言であらう。なお三富朽葉の訳業全体については同じ文章に「これは朽葉が、十九歳より死に至る十年間、日

頃好んで逍遙した佛蘭西の花園から折にふれて無心に摘みとった花もしくは花  
びらである」と書かれている。このような朽葉の訳業には趣味の人であったと同  
時に、みずからの感性に恃むところのあつた彼のありようがよく表われている。

(三) 『第一詩集』には『メランコリア』と題された作品が二篇あり、いずれも「創  
作」一巻七号（一九一〇年九月）に発表されたものである。

(四) 『第二詩集 營み』にも同題の作品がある。

（次号完結予定）